

原道与正纬

首届全国美术院校
博士研究生学术论坛论文集
童雁汝南 闻松 编

江西美术出版社

原道与正纬

首届全国美术院校博士生学术论坛论文集
童雁汝 南闻松 编

江西美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

原道与正纬 / 童雁汝南, 闻松编. — 南昌: 江西美术出版社, 2010.4

ISBN 978-7-5480-0140-9

I. ①原… II. ①童… ②闻… III. ①美术-文集
IV. ①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第055289号

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可, 不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

版权所有, 侵权必究

本书法律顾问: 江西中戈律师事务所 张戈

原道与正纬

编者: 童雁汝南 闻松

责任编辑: 魏洪昆

装帧设计: 成朝晖

出版: 江西美术出版社 社址: 南昌市子安路66号 网址: www.jxfinearts.com

邮编: 330025 电话: 0791-6565819 发行: 全国新华书店

印刷: 浙江海虹彩色印务有限公司

版次: 2010年4月第1版第1次印刷

开本: 787×1092 1/16

印张: 22.5 ISBN 978-7-5480-0140-9

定价: 58.00元

总 策 划： 毛建波

学术顾问： 许 江 潘公凯 钱晓芳 李当岐 杨晓阳 宋建明 张晓凌 胡钟华
王 赞 杭 间 郭线庐 丁 宁 梁 江 刘伟冬 汪大伟 等

点评专家： 许 江 王 赞 毛建波 郑巨欣 黄 惇 杭 间 朱青生 尚 刚
李 宏

学术指导： 毛建波 姜玉峰 郑巨欣 张 坚 杨振宇

统 筹： 江 河 徐增璜

策划团队： 张 晴 童雁汝南 王来阳 朱海辰 封治国 闻 松

执行编辑： 闻 松

装帧设计： 成朝晖

论坛会务： 徐 阳 韩 冰 齐 琦 吕燕玲 段 冉 邹 萍 谭文选 李莹琿
苏 丹 胥 瑾 徐秋苗 等

运河艺术沙龙赞助单位：中泰照明集团

目 录

序:

博学慎思, 激浊扬清 1

毛建波 (中国美术学院)

壹: 艺术史研究中的思想呈现 3

为学日益, 为道日损——浅谈中国画的为学次第和画道传承 4

何士扬 (中国美术学院)

明清肖像画的演进与美学意蕴 10

朱万章 (中国艺术研究院)

汉代石雕的兴起与外来文化的影响 17

陈柳玲 (北京大学艺术学院 泰国籍)

画体视角——由“水墨”一词而展开的相关概念梳理及关联 30

王雪峰 (中央美术学院 博士后)

对“水不容泛, 人大于山”误用之批评——反思古代美术史研究的一个视角 36

孟宪平 (北京大学艺术学院)

试论“金陵八家”说的形成与演变 45

吕 晓 (中央美术学院 博士后)

清代台湾代表画家及其绘画特质 56

汪世基 (中国艺术研究院 中国台湾)

汉“伏羲女娲画像石”新考 63

胡 俊 (中国美术学院)

论中国画的“形”与“象”问题 71

查 律 (中国美术学院)

仿作何以成为创作? ——董其昌与明清山水画“预成图式” 76

李安源 (南京艺术学院)

贰: 当代视野下的艺术境遇 83

策划人没有道路, 只有方向 84

张 晴 (中国美术学院)

当代艺术的现实性与现代性, 以及其他自身的形式 93

朱 其 (中国艺术研究院)

后理论时代的中国图像 99

曹田泉 (中央美术学院)

何去何从? ——反思全球化语境中的地域美术 106

傅丽莉 (南京艺术学院)

《莫兰迪绘画方法研究》——第二部分节选	114
蒋 梁（中国美术学院）	
传统书法在当代语境下的文化角色转换	117
郭怀若（首都师范大学中国书法文化研究院）	
当代版画细密画风初探	121
闻 松（中国美术学院）	
对“观念至上”的绘画当代性的反思	132
蒯连会（南京艺术学院）	
绘画的方位	142
顾黎明（中国美术学院）	
材料、方法与艺术史哲学——对艺术史研究和写作中的一些问题的思考	149
曹天成（中央美术学院）	
真实景观的艺术虚构——明清苏州传统园林空间设计研究的途径之一	158
邰 杰（东南大学艺术学院）	
差异或高低——中国艺术研究中的他者与自省	168
汪贤俊（南京艺术学院）	
从董其昌的“山水决不如画”说起——艺术史重新阐释中的价值取向	173
孙恩扬（中国艺术研究院）	

肆：设计艺术研究

179

或谓，山季伦的“白接籬”	180
连 冕（清华大学美术学院）	
人间·空间·时间——城市形象系统设计研究	187
成朝晖（中国美术学院）	
论苍山民间泥塑造型与心理实用性	195
顾 浩（清华大学美术学院）	
陕西皮影中的丑角艺术	205
王 侃（西安美术学院）	
中国手工艺发展的产业前景	211
徐东树（清华大学美术学院 博士后）	
“日常生活记忆”之于当代设计的方式	218
陶 音（中国美术学院）	
城市意象的连续性研究	226
邹涛涛（同济大学建筑与城市规划学院）	
时空观念下的建筑设计转向	232
夏 娃（北京大学艺术学院）	

从“瓦西里”到我们的生活：钢管椅的设计及演变	236
王 敏（清华大学美术学院）	
契合之道——再读“巴塞罗那椅”	243
吴 屹（中国美术学院）	
“自然”的三张面孔——以德莱赛的图案设计为主要例子	247
麦静虹（南京师范大学美术学院）	
设计的边界——女性主义与设计的可能性	253
张 黎（清华大学美术学院）	
世博会中国馆建筑的传统元素与国家政治文化诉求	260
胡 斌（中国艺术研究院）	
中国城市色彩的趋同与特色	269
黄斌斌（中国美术学院）	
关中传统民居建筑装饰及现代传承性分析	276
周 靓（西安美术学院）	

附录：

1. 首届全国美术院校博士生学术论坛开幕式发言	281
2. 首届全国美术院校博士生学术论坛专家点评及自由发言	287
3. 北京大学朱青生教授关于国际艺术史大会的演讲	328
4. 首届全国美术院校博士生学术论坛入选博士生（后）名单	341
5. 入编论文集博士生（后）简历	342
6. 首届全国美术院校博士生学术论坛与会代表、专家合影	348

序： 博学慎思，激浊扬清

毛建波

博士教学是高等教育金字塔的顶尖，是每个学科培养人才的核心渠道。虽然1000多年前，中国就有了“书学博士”等官职，但显然与现代教育制度所说的“博士”名同而义远。中国美术学科的博士教育，迟至20世纪80年代方始展开。但当时培养单位的匮乏，招生数量的稀少，使得美术学科的博士寥若晨星，势单力薄，无法凝聚成一个强有力的学术群体。

这一严重滞后的“无为”现象，直到20世纪末才有所改观。伴随着中国经济的快速发展，中国美术高等教育也得以飞跃。各院校招收的美术学科的博士生数量大为增加，促使美术学科学术研究的宽度与深度有了大幅度的扩展，美术博士教育成为艺术教育板块中不容忽视的生力军。

作为中国首批美术学科博士培养单位，中国美术学院践履孟子所云“得天下英才而教育之”的理想，致力搭建博士培养的最佳平台，并两度荣膺全国百优博士论文，在博士教学上积累了丰富的经验。2000年，承继中国古代画人论画的传统，中国美术学院又在全国率先招收实践类理论博士，培养既具备较深厚艺术实践能力，又长于理论研究的复合型高端人才，为美术学科博士教学拓宽了界域，形成百余博士同处一校，两类学子共研并进的喜人场景。

“水不激不跃，人不激不奋”（明·冯梦龙《古今小说》），学问之道，固然需要“板凳坐得十年冷”的专精，又忌独学而无友的自我封闭。它需要指点江山，激扬文字的棒喝；需要砥

砺切磋，指瑕摘误的论辩。为了光大美术学科学术精神，传承严谨研究之学术风范，使美术研究成为当代宏观文化背景下不可或缺的思想诠释和智性源泉，中国美术学院研究生处、学生处在院党政领导的大力支持下，在本院博士生论坛基础上，经过长时间的筹备，联合国内各大美术院校，于己丑初夏举办了“原道与正纬——首届全国美术院校博士生学术论坛”。

论坛的主题定为“原道与正纬”。近年来，以西方话语权为主导的艺术格局正遭受着世界金融危机的影响，其前景愈加变得模糊难辨。中国式的禅思能否带来文化的自信与自足？传统文化资源又如何被我们深层探秘和重新激活？西方艺术如何给我们以参照？我们该重续未竟之渡，找寻我们自己的文化之源，还是重蹈西方艺术的覆辙？这些都需要我们从自身的方位出发，寻求为自我加冕的理性理由。回到艺术本体中，回到自我的指向中，我们最大的幸运在于我们现世的此时、此在，而此时的智性思考便提示了我们的真实存在。我们应该努力地“原道与正纬”。

论坛自2009年3月面向全国公开征稿以来，得到了许多兄弟院校的支持与配合，更得到了各地博士生的关注和响应。论坛共收到全国14所美术院校（含综合性院校）80多篇博士生的论文，其中不乏在站博士后、在内地相关院校就读的港澳台博士生及外国留学博士生的作品。经专家组严格评审，最终以好中择优的方式遴选出具有较高质量的论文。入围的博士生（后）们分别就

“艺术史研究中的思想呈现”、“当代视野下的艺术境遇”、“实践类艺术和艺术方法论研究”、“设计艺术研究”四个分论题展开思辨和阐论，一展自身研读心得。而作为论坛板块之一的“运河艺术沙龙”，更使得学术的激荡在夜深之时依然难以画上休止符。

论坛的举办得到诸多襄助，黄惇、朱青生、杭间、尚刚、李宏等专家和学者应邀来杭，与中国美术学院许江、王赞、毛建波、郑巨欣等教授一起参与到论坛过程中进行点评和指导，为论坛的学术水准增添华彩。《新美术》、《艺术名家》、《美术观察》、《世界艺术》、《美苑》、《中国文化报》、《美术报》、雅昌艺术网等近30家专业媒体也给予大力支持，就此次博士生论坛进行了追踪报道。

“2009全国美术院校首届博士生学术论坛”的成功举办，为全国美术院校的研究生学习和交流提供了一个高起点、深层次、广视野、多领域的学术交流平台；创造了一种纯粹的艺术环境和宽松的学术氛围；实现了全国研究生教育优质资源的共享互惠；丰富了广大研究生的知识储备；促进了优秀研究成果的交流；拓宽了研究生的学术视野；增强了研究生的责任感和使命感，进而达到“启迪智慧、激励创新”的目的，为实施科教兴国战略和人才强国战略奠定坚实的人才基础。

“根之茂者其实遂，膏之沃者其光晔”（唐·韩愈《答李翊书》）。当论坛论文集付梓之顷，重温论坛浓郁的学术氛围，祈愿艺术学科博士教学夯基实础，层楼叠上。

己丑冬日于西子湖上养正斋

毛建波，中国美术学院教授、博士生导师，研究生处处长。

壹：艺术史研究中的思想呈现

为学日益，为道日损

——浅谈中国画的为学次第和画道传承^[1]

何士扬（中国美术学院）

内容提要

本文通过对比中西教育的内容和目的，指出中国画修为的核心所在，沿着前人的思路深刻透析中国画传承的“为学”和“为道”、“为学次第”，进一步指出今日学院体制下关于中国画传承的关键问题，把握好“为学与为道”、“求知与求境界”、“理智与心灵”之间的和谐关系，以便对当代中国画画道传承提供一些借鉴。

关键词：中国画 为学 为道 为学次第 画道传承

辜鸿铭先生说：“中国人最美妙的特质是：作为一个有悠久历史的民族，它既有成年人的智慧，又能够过著孩子般的生活——一种心灵的生活。”又说“西洋人入学读书所学的一则曰知识，再则曰知识，三则曰知识；中国人入学读书所学的是‘君子之道’”。中国艺术思想的精神根基不仅来源于中国文化，而且是中国人“心灵生活”的重要载体。因此，中国画的学问总体上是属于“为道”的学问，中国画的“为学次第”，其修为的核心在于：做“入乎其内”的功夫、求“超乎象外”的境界。“入乎其内”是“为学”“求知识”，是对“理智”的培养；“超乎象外”是“为道”“求境界”，是对“心灵”的陶养。今日学院体制下的中国画传承，如何把握好“为学与为道”、“求知与求境界”、“理智与心灵”之间的和谐关系，则是摆在当代

中国画传承者面前的重要学术课题。而要做好中国画“画道传承”的课题，秉持“为学日益、为道日损”的教学原则、修持“意诚而后心正”的健康心态则是解决问题的关键。

第一章 为学与为道

中国“国画”的传承和中国“国学”的传承一样，具有其特殊的文脉承袭轨迹。中国艺术思想的精神根基不仅来源于传统中国文化的儒道释思想，而且是中国文化特性有别于其他文化体的重要显现。中国艺术精神崇尚“中和”、寻求“超越”的品性，是中华文化“天命之性”下贯于艺术精神的结果。徐复观先生甚至认为：“由庄子所显出的典型，彻底是纯艺术精神的性格，而主要又是结实在绘画上面”。中国儒家教育“穷则独善其身，达则兼济天下”的成德理想，也是文人画家“进儒退道”处世原则的思想源头。在中国传统社会里，由于读书人的社会地位较高，成功的士人又有入仕的机会，所以教育一直是“自天子以至于庶人”皆关心的事业。其教育目标自古就以培养“君子之道”为己任。而传统文人画家的培养路径，与传统士人的成长过程并无二致，其受教育的核心内容也往往是围绕着“修身、齐家、治国、平天下”的为道理想和“格物、致知、意诚、心正”的为学次第而展开。也就是说，中国传统教育注重品格教育和境界培养的特性，直接影响着中国画家的人格素养和中国画艺术的生命情调。

梁漱溟先生曾引用辜鸿铭先生的话说：“西洋人入学读书所学的一则曰知识，再则曰知识，三则曰知识；中国人入学读书所学的是‘君子之道’”。近百年来，在西式学院体制影响下建立起来的中国画教学体系，其求知的根基和为学的功夫、其为道的学问和求境界的方法，都曾经历过一次又一次的学术争鸣和体制调整，至今仍然时时可以听到调整的呼唤。在当前条件下，如何顺应和把握中国画特殊的理、法规律，适应和发挥时代环境的有利因素，使中国画教育和传承既做“为学”的功夫、又修“为道”的境界，则是关乎中国画能否继续保有其笔墨审美的纯粹性和文化价值的独特性的核心问题。也是摆在当代中国画家面前的重要学术课题。

“为学与为道”、“求知与求境界”，其教育支点的不同，既反映了中西“两方文化的路径之根本异趋”，又是中西“两方整个文化不同所表现出之一端”（梁漱溟语）。在西式学院体制下建立起来的中国画当代教学模式，其“为学”与“为道”的实际与分别，正是我们重思当代中国画传承所应厘清和把握的问题。

其一：冯友兰先生曾解释道：“为学与为道，是有分别的。用我们的话说，为学是求一种知识，为道是求一种境界”。

其二：我们不妨重温老子的千古名句：“为学日益，为道日损”。老祖宗的话启示我们：在“为学”求知方面要广收博取、厚积薄发，用“加法”；在“为道”求境界时则要“损之又损，以至于无为”，用“减法”。这里的“加法”为的是积累知识、学习经验，“入乎其内”求充实（此一方法可弘扬格物致知精神）；“减法”为的是去蔽化偏、无为而为，“出乎象外”求超越（此一方法着重于人文境界的培养）。就中国画教学而言，“广收博取”可以传承中国画的理法文脉，积累笔墨之用的知识与经验（做形而下学的功夫）；“去蔽化偏”则可以保有中国画审美的纯粹性，求取“无为而无不为”的高尚

境界（做形而上学的学问）。在哲学里，形而上学是形而下学的统领；在中国画的学问里，意境是笔墨的灵魂。冯友兰先生曾说“形上学的功用，本不在于增加人的对于实际的积极的知识。形上学的功用，本只在于提高人的境界”。或许我们可以认为，中国画的“意境”是纲、“笔墨”是目。正如潘天寿先生所说的一样：“艺术之高下，终在境界。境界层上，一步一重天”。

据此分析，中国画“画道”的传承总体上属于“为道”的学问。中国画的理、法之思和笔墨之用则可以被看作是“为学”的范畴。但需要特别指出的是：中国画的“笔墨”并不等同于一般意义上的“技法”。更确切地说，中国画“笔墨”应该是“意”的物化之体和“道”的延伸之物。如果我们认同中国画“艺术之高下”的分际，是以境界论而不以技法分，而境界的功用又不在于增加“积极的知识”的话。那么，从技术的角度看，我们是否还可以认为，构建中国画教学与传承理想境界的关键，是在于对“为学次第”的把握还是对“画道境界”的培养呢？

第二章 为学次第

潘天寿先生曾为《黄宾虹画册》作序说：“先生习画之步骤，先从法则，次求意境，三求神韵”。

陆俨少先生常说：“我自己有一个比例，即十分功夫：四分读书，三分写字，三分画画”。

董其昌在《画禅室随笔》中写道：“读万卷书，行万里路”。

综合以上三点，我们对中国画的为学次第可作如下排列：一学法则、二求意境，三求神韵；对功课权重可作下列安排：四分读书，三分写字，三分画画；关于“为学”方法则可遵从如下原则：“读万卷书，行万里路”。

黄宾虹、潘天寿、陆俨少三位先生是被公认的20世纪的中国画教育大家。董其昌是明末的文人画大家，他的思想深刻地影响了明末以来的文

人画走向。据此，我们对中国画传承的为学次第作如下展开：

首先，关于“先从法则，次求意境，三求神韵”。

一、学法则：从师古人入手。通过读画、勾摹名迹，做析画理、学笔法的功夫。潘天寿先生说：“需上法古人，方不遗前人已发之秘。”

二、求意境：《说文解字》说“意：志也”，“境：疆也”。宗白华先生对于“意境”有这样的解说：“中国艺术意境的创成，既须得屈原的缠绵悱恻，又须得庄子的超旷空灵。缠绵悱恻，才能一往情深，深入万物的核心，所谓‘得其环中’。超旷空灵，才能如镜中花，水中月，羚羊挂角，无迹可寻，所谓‘超以象外’。色即是空，空即是色，色不异空，空不异色，这不但是盛唐人的诗境，也是宋元人的画境”。求意境要求画家做修养心性、锤炼笔法的功夫，使作品的意境呈现“天人合一”、“情景交融”的笔墨情怀和“虚实相生”、“意犹未尽”的诗意空间。

三、求神韵：翁方纲先生认为“神韵者，彻上彻下，无所不该”。中国画主张“妙在似与不似之间”。一幅画的形象包括两部分内容：一部分是有形的、所谓“似”，用具象的办法描摹事物的外在形象；另一部分是无形的、所谓“不似”，由笔墨章法和形象气质所呈显出来的神彩气象、品格气韵等等。所谓“形神兼备”出神韵。求神韵要“入乎其内”、“超乎象外”、“思与神合”、“迁思妙得”。神韵是中国画家综合修养达到极高境界时的显现，也是中国艺术精神所追求的理想境界。

其次，关于“四分读书，三分写字，三分画画”。

四分读书：陆俨少先生说：“读书可以变化作者的气质，气质的好坏，是学好画的第一要事。气质是创作的一面镜子，直接反映到创作上去”。这就是我们上篇文章所说的：“修心养

性、成德化质”。在中国的传统教育里，读书主要是做“为道”的学问。但也有“为学”的功绩，例如：修习“小学”，可探究书画之渊源，对辨字习画有好处（修文字学）；可初晓音韵之流变，对作诗题款有补益（修音韵学）；可考语义文辞之演化，对学习古代文献有帮助（修训诂学）。还有其他如文学诗词、书论画论、墨谱砚谱、制笔造纸等相关文献皆应随缘修习。至于“经史子集”则是研读越精，学问越深。读书是“成德化质”的前提，是中国画家的第一要务，所以需要以最大的精力来对付。

三分写字：书法除了有题画款的直接功用外，文人画还有以书入画，以“书道”悟“画道”的修为传统。董其昌在《画禅室随笔》中写道：“士人作画当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山似画沙，绝去甜俗径，乃为士气”。

三分画画：画画是份内功夫（篇幅所限不展开），其重要性不必赘言。

最后，关于“读万卷书，行万里路”。

“读万卷书，行万里路”是中国文化“知行合一”的修学思想的体现。进一步说：“读万卷书”是为了传承前人的学问，在纵深的历史时空里感悟前人的文化智慧；“行万里路”则可以接受时代精神的感召和山川风物的感化。如能先“读万卷书”，获得“满腹经纶”，再“行万里路”时，必能心物交融、参证精思，而有所得。陆俨少先生曾说：“在三峡之中，走了一个多月，比读十年书得益更多”。

以上种种，是我们顺着几位大师的思路所生发和梳理出的中国画传承的“为学次第”，可以作为当代体制下中国画学院教学“为学次第”的对照，以便我们更好地重思中国画的“画道传承”。

第三章 画道传承

如上所述，中国画的学问是“为道”的学问，中国画的笔墨也不等同于一般意义上的“技

法”。所以，中国画的“为学次第”，其修为核心的关键在于：做“入乎其内”的功夫、求“超乎象外”的境界。“入乎其内”的“为学”功夫，是析理求知、积累经验、丰满完善的过程，需要理智的发挥；“超乎象外”的“为道”境界，是以天合天、以道合道、返本归真的过程，需要心灵的陶养。今天我们讨论中国画“画道传承”的命题时，最应该把握好的是“为学与为道”、“心灵与理智”、“意诚而后心正”这三个关键词。

一、“为学”与“为道”虽在中西的传统教育中各有侧重，但这只是大体认知上的划分，并不是绝对概念上的划分。在中国传统教育里，“为学”也提倡发扬“格物致知”精神，“求知”也注重修习“析理辨法”功夫。今日学院体制下的中国画教育，更具有侧重“求知”的明显优势。所以，就当代中国画传承的“为学”而言，其核心课题是：如何发挥当代教学条件的优势，在“求知”内容的选择、“功课”权重的优化以及“理智”思想的培养上做出正确的选择。

二、在“为道”求境界方面，中国画传承自古以来就有自己的学问，只不过这一学问并非仅仅建立在逻辑分析的法理之上，而往往以一种或是言传身教的，或是以心传心的方法来进行。庄子说：“语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也”。不可以言传的就身教，不可以身教的则以心传心。孟子说：“不屑之教诲也者，是亦教诲之而已矣”。不屑于教诲人或不教诲人，也是一种教诲人的方法，这种方法往往只是一个表现，或是一种态度。冯友兰先生称此一种方法为“烘云托月”法，是陶练心灵的方法。中国画的“画道”传承，在求境界方面，自古以来积累了丰富的经验，有其特别的优势。如何传承和发挥这一优势是解决问题的关键。下面我们举两则故事，作为说明中国传统传道教学的事例。

第一则是黄宾虹先生在《画法初基多秘而不宣》一文中，有关传统画师授徒的记载：

余髫年喜学绘事，见有老画师授其徒，先传以大乳钵，中贮铅粉，和以清水令乳之。初习此者性多躁急，气浮力猛，钵中之物四溢于外。师必令其徐徐而研，以耐其性。习者移时生惰，全无气力。师又勉其勤劳，无或少息。从来以砚研墨者多右旋，惟乳钵用祥必左旋。左旋较右旋似为费力，一不留意，仍用右旋。师叱之曰：左旋向里，右旋向外。汝习绘事，为求利也。利而向外，其可乎哉！余始闻而笑之；笑其以利教徒，何其鄙也。继而疑；疑其惑于吉利之言，而故求自苦耶？终乃憬然用左旋之理，即书画家逆



图1 高尔夫之二（68cmx34cm）



图2 高尔夫之三(68cmx34cm)

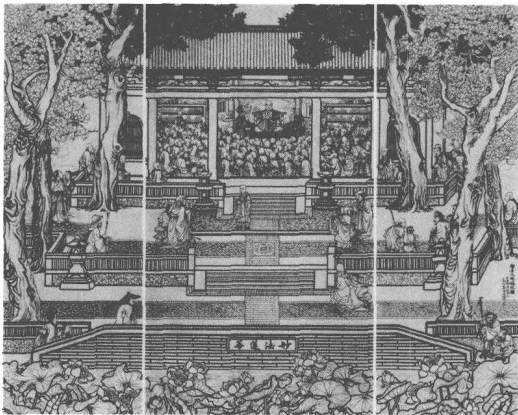


图3 智者大师图

笔法。乳钵以手握杵，必悬腕，不疾不徐，手腕圆转，钵中之声，轻重平匀。然非半载之功，不克有此。师知其腕下有力，力即调和，始可教之执笔，钩勒画稿。名人三担稿可成家。孔子曰：民可使由之，不可使知之。为师者，令习乳钵之劳，即用笔始基。岂中人以下，不可语上然耶？诚以道之所存，有待于善思者自悟之，惟不明言，而力行之者众矣。”

第二则是有关大师传道的故事，记述国学大师黄侃和学生陆宗达的故事。载录如下：

陆宗达曾拜国学大师黄侃为师。见过先生，黄侃一个字也没给陆宗达讲，只给他一本没有标点的《说文解字》，说：“点上标点，点完见我。”陆宗达依教而行。

再见老师时，黄侃翻了翻那卷了边的书，说：“再买一本，重新点上。”

第三次见老师时，陆宗达送上点点画画得已经不成样子的《说文解字》。黄侃点点头，说：“再去买一本点上。”

三个月后，陆宗达又将一本翻得很破的《说文解字》拿来，说：“老师，是不是还要再点一本？我已经准备好了。”

黄侃说：“标点三次，《说文解字》你已经烂熟于心，这文字之学，你已得大半，不用再点了。以后，你做学问也用不着再翻这书了。”黄侃将书扔进书堆里，这才给陆宗达讲起了学问的事。

后来，陆宗达终于成为我国现代训诂学界的泰斗。他回忆说：“当年翻烂了三本《说文解字》，从此做起学问来，轻松得如庖丁解牛。”

黄侃弥留之时说不出话，手却指向书架上的一本书。学生们将书拿来，他翻到一页，手一点，人即逝去。

送走老师后，学生们想起那本书，翻开一看，顿时觉得雷电之光激荡天地：前几日学生们争论的一个问题，老师没能作答。老师最后手之所指，正是答案所在。（《读者》杂志2008年20

期，张港的文章《大师传道——黄侃和陆宗达的故事》）

以上两则故事，可以作为我们领会古代传统“国学”和传统“画学”传道授徒的经典案例，为我们今日中国画的画道传承提供历史的借鉴和智慧的启迪。

三、当代中国画“画道”的传承者，还应该修持“意诚而后心正”的诚敬之心。钱穆先生说：“所谓对本国已往历史有一种温情与敬意者，至少不会对其本国已往历史抱一种偏激的虚无主义，亦至少不会感到现在我们是站在以往历史最高之顶点（此乃一种浅薄狂妄的进化观），而将我们当身种种罪恶与弱点，一切诿却于古人”。长期以来，以各种名目出现的对于传统中国画审美的虚无主义态度，以及对于以“新”为美的“新图式”片面推崇的风气，都在某种程度上构成了今日我们“重思中国画”的心理障碍。

《中庸》写道：“唯天下至诚，为能尽其性。能尽其性，则能尽人之性。能尽人之性，则能尽物之性。能尽物之性，则可以赞天地之化育。可以赞天地之化育，则可以与天地参矣”。所以，今日中国画的传承者在面对传统和展望未来时，除了要秉承“为学日益，为道日损”的教学原则外，还应修持“意诚而后心正”的健康心态。而这一点是“为学”与“为道”、“养心”与“修慧”至关重要的前提。

最后，让我们记住辜鸿铭先生的一句话：

“如果说中华民族之精神是一种青春永葆的精神，是不朽的民族魂，那么，民族精神不朽的秘密就是中国人心灵与理智的完美谐和。”

注释：

[1]本文为《美术观察》撰写的“重思中国画”系列论文中的第四篇。

明清肖像画的演进与美学意蕴

朱万章（中国艺术研究院）

内容提要

明清时代的肖像画是文人画与工匠画相互交融、世俗化的价值取向占主流的时期。明清肖像画的创作侧重以形写形，其实用性远远大于艺术性。这是明清人物画发展的一个缩影。本文简要论述明清肖像画的发展与演进历程，并借此透析其间所蕴涵的美学价值。

关键词：明清 肖像画 形似 写实 实用性 美学

肖像画因其侧重人物面貌的描写，故古人又称之为写真画、传神、写照、传写等，它是中国画各个门类中最为古老的一个画科。清人沈宗骥在《芥舟学画编》中就说：“画法门类至多，而传神写照由来最古”^[1]。据说早在三代时期，便有肖像画的滥觞。关于它的起源及其发展，有论者将其归纳为滥觞时期（上古至西汉）、成熟时期（六朝至唐宋）和独立时期（元明清）这三个时期^[2]，应该是对肖像画发展的一种相对科学的认知。本文所探讨的对象，便是处于“独立时期”的明清时期。

第一章

肖像画的功能具有很多种。在照相术尚未诞生的时代，为人写照是人物画家最重要的功课。这些画家的身份和职能似乎可以和现在的摄影师相提并论。但这只是肖像画的一种功能——即观

赏性，如波臣画派曾鲸所绘《赵赓像》（广东省博物馆藏）便是其例。

作为一种礼仪，肖像画往往又会被作为祭祀先人的载体。这些肖像画通常放在祠堂、大殿等神圣而庄严的地方，这就自然生成了肖像画的另一种功能——即祭祀性，如明人所画《陈献章像》（图1）便曾经供奉于陈献章家族祠堂中。这类画又被称为“寿相”，民间又称之为“祖宗像”，就数量而言，雄踞于他类肖像画之上。在现在留存于民间的大量肖像画中，绝大多数属于此类。明人小说《金瓶梅》里对这类肖像画有过一段生动的描述：“传画一轴大影，一轴半身，灵前供养”，“先趱造出本身来，就要挂”，“具要用大青大绿，冠袍齐整，绶袂牙轴”，^[3]据此可以看出这种纯粹实用性的肖像画在民间所拥有的市场。

肖像画还有一种功能便是宴赏自娱——即娱乐性。这类作品大多是为文人造像或者文人自画像，往往衬以竹林、树荫或林泉作为背景，在一种极为雅致的氛围中烘托出像主的身份与情趣，如张百禄的《自画像》、张宜尊的《竹林清趣图》和沈塘等人合作的《梁鼎芬像》（均藏于广东省博物馆）等均是如此。这类肖像画因其有文人参与，使其画作本身具有文人画的性质。

当然，还有论者进一步将肖像画细分，将其归纳为宫廷肖像、民间肖像、传记肖像、书斋肖像、行乐图、雅集、自画像等，^[4]不一而足。如果以所画对象来分，则可分为头像（民间画工